

Chair de théâtre, chair du monde

di Luk Van den Dries

luc.vandendries@uantwerpen.be

As soon as the light inside the theatre fades (usually very slow, almost stealthily, in order to avoid a brusque transition), a switch of codes of perception takes place. Not from reality to fiction, as if these were two separate worlds, but from one way of watching to another. Watching becomes the key in a strategy between showing and hiding, receiving and hiding back. The spectator is all but passive. All your mental and sensory faculties are focussed on digesting a flood of impressions in the course of a performance. It does not merely involve watching, but it concerns a receptivity that encompasses one's whole physical being. How can we understand this 'global' perception? What takes really place on a sensory level? How does a spectator respond to a performance in a theatre landscape where new theatrical forms appeal to varied sorts of stimuli and sensations? What can we learn from the field of embryology concerning our senses? And how can we integrate the sensorial dimension into the envelop of the world? What does it mean to be in the flesh of the theater at the heart of the world?

Je voudrais commencer cette réflexion sur la « chair de théâtre » par l'évocation de l'une de mes expériences théâtrales les plus impressionnantes de ces dernières années : *Mount Olympus, to glorify the cult of tragedy* (2015) du metteur en scène flamand Jan Fabre. *Mount Olympus* est une performance d'une durée de 24 heures basée sur les tragédies grecques. Au cours des 24 heures, on reconnaît des bribes de Médée, Jason, Œdipe, Agamemnon, Oreste, et bien d'autres, mais l'on se trouve au-delà du besoin de rappeler leur histoire : leurs identités individuelles n'ont pas d'importance. Elles se dissolvent dans une fresque de paysages endeuillés. Jan Fabre s'intéresse à peindre le cœur de la tragédie et plonge le spectateur dans les flots du désespoir et des souffrances profondes de l'humanité. L'intention explicite de Fabre, non seulement dans cette pièce mais dans toute son œuvre, est de plonger le spectateur au cœur du tragique :

Le fonctionnement de la catharsis est un principe important pour moi. Le spectateur est confronté aux passages les plus sombres de l'histoire de l'humanité. Il est emporté dans une douleur et une répulsion extrêmes. Cette

confrontation à la souffrance profonde purifie son âme. C'est ce fonctionnement que je recherche dans mes mises en scène¹.

Ce qui m'a le plus impressionné en tant que spectateur de *Mount Olympus* c'est en effet la qualité immersive de la performance, une immersion certainement induite par sa durée, mais aussi par le fait que les sens y soient littéralement pris d'assaut. Car *Mount Olympus* est d'abord et avant tout une expérience physique, qui est vécue par moments comme une violence, et par moments comme une intense séduction. Le corps devient langage et chaque mot devient un morceau de chair, comme si le corps et la langue se fondaient dans un nouveau type de communication. La composition sonore et musicale prennent part à cette exacerbation des sens, telle une saisie du système nerveux. Fabre utilise des centaines de kilos de viande crue et d'organes afin de figurer le *sparagmos*, le déchirement du héros, tout autant que le déchirement du spectateur au cours de cette expérience théâtrale extrême. Pour sa création, Fabre a également collaboré avec Peter De Cupere, un artiste spécialisé dans l'utilisation des odeurs, afin de projeter différents paysages olfactifs ajoutant ainsi une dimension supplémentaire à l'expérience multi-sensorielle du spectateur.

En tant que spectateur de *Mount Olympus*, j'ai vécu le sentiment magique d'absorption dans un ensemble plus vaste. Je suis devenu partie intégrante et intégrée d'un rite, un rite étrange qui avait entrepris de démêler le temps. J'ai vécu l'espace temporel comme un parcours labyrinthique de longue haleine, dans lequel de nouvelles couches temporelles continuaient de se révéler à moi, m'enfonçant toujours plus profondément dans le borborygme de l'histoire. Cette sensation d'ensevelissement a été remarquablement agréable ; ce fut une expérience profondément corporelle, comme si je flottais au creux du synapse sommeil-veille. Les tentacules du sommeil et de l'éveil s'entrelaçaient, me plongeant dans un état de conscience unique, tel un rêve lucide.

Il est clair que l'intensité de ce spectacle est en grande partie due à l'immense physicalité et sensibilité qui sont au cœur de l'expérience que fait

¹ Jan Fabre, dans L. Van den Dries, *Corpus Jan Fabre. Observations sur un processus de création*, L'Arche, Paris 2005, p. 342.

le spectateur. Mais on peut également relier ces effets corporels et sensitifs au processus de création durant lequel il y a eu le même investissement de la part des acteurs et des danseurs², ainsi que de la part du metteur en scène Jan Fabre qui, pendant toute la période de création, n'a cessé de faire des dessins qui lui ont permis de plonger dans sa dimension imaginative³. Voici la façon dont Jan Fabre exprime l'importance de la physicalité et de la sensibilité pendant le processus de création :

Cet « état primaire » est pour moi comme un vomissement physique et mental d'idées et de pensées, et en même temps un moment de réflexion sur ce que je vais utiliser ou bien détruire⁴.

C'est penser en dessinant et dessiner en pensant. Pour moi, dessiner est une manière d'écrire et écrire une manière de dessiner. Je me détends facilement en dessinant, et j'aime encore et toujours le faire. C'est un travail manuel très érotique ; une forme de danse de poignets aux résultats toujours inattendus⁵.

Je fais beaucoup de croquis en regardant les acteurs ; admettons que la physionomie des acteurs m'influence et m'amène à les regarder différemment. Je considère leur physionomie comme un paysage. Elle s'ouvre tel un livre⁶.

Cet état immersif du spectateur, particulièrement puissant dans *Mount Olympus*, est inhérent à toute expérience théâtrale et notamment au théâtre post-dramatique. Je vais l'explorer en abordant avant tout quelques notions d'embryologie, pour mieux comprendre la place et l'origine de nos sens, et en développant ensuite des concepts théoriques dans le domaine de la phénoménologie, afin de mieux saisir cette notion d'expérience somatique du spectateur et la tendance générale vers une esthétique de proximité.

² Pour *Mount Olympus* et des textes concernant le processus de création, voir : J. Fabre, J. Olyslaegers, *Mount Olympus. To Glorify the Cult of Tragedy. Het script*, Bezige Bij, Amsterdam 2016.

³ Sur le rôle des dessins dans les processus de création de Jan Fabre, voir : T. De Laet, E. Cassiers, L. Van den Dries, « Creating by annotating : the director's notebooks of Jan Fabre and Jan Lauwers », *Performance Research*, 20 : 6 (2015), p. 43-52 ; T. De Laet, E. Cassiers, F. Van Roy, L. Van den Dries, « Redrawing bodily boundaries : a look into the creative process of Jan Fabre », in : M. Gonzalez *et al.* (dir.), *Aesthetics and ideology in contemporary literature and drama*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2015, p. 297-320.

⁴ J. Fabre, *Le temps emprunté*, Actes-Sud, Arles 2007, p. 372.

⁵ Interview avec Jan Fabre, par Edith Cassiers, Frederik Le Roy et Luk Van den Dries, paru dans : L. Van den Dries, *Jan Fabre. Het geopende lichaam*, De Bezige Bij, Antwerpen 2014, p. 272.

⁶ J. Fabre, *Le temps emprunté*, cit., p. 371.

Embryologie

L'embryologie⁷ nous apprend que notre réalité n'est autre que notre expérience très personnelle du monde dans lequel nous vivons. Cette expérience personnelle qui définit notre réalité s'enracine profondément dans notre chair. Nous sommes des êtres essentiellement organiques et sensoriels. Notre corps est notre vecteur, l'interface qui nous relie au monde et nous permet de le recevoir et d'interagir avec lui. Notre corps est la chair qui forme notre existence, qui nous permet d'être touché et touchable, et nos organes sensoriels en sont les surfaces profondément enracinées, les liens qui irriguent ce qui fait sens en nous.

À travers les sens et leurs prolongations neurales, nous réorganisons les impressions que nous recevons de notre environnement, et nous leur donnons sens, formes et significations. Grâce à nos sens perceptifs, qui sont les outils nous permettant de pénétrer dans l'intimité du monde, nous pouvons mettre en relation et en continuité l'intérieur et l'extérieur.

À l'origine de notre vie, nous sommes immergés dans une expérience sensorielle absolue. Nous n'avons pas encore de cerveau : pour cela il nous faut sept mois. Notre corps vient de notre vécu sensoriel, comme le démontre le phénoménologue et embryologiste hollandais Jaap van der Wal⁸.

Depuis le moment de notre conception, notre existence est un mouvement intime et fusionnel entre sensations et déploiement. Notre croissance n'est autre que la création et l'organisation fluide d'espaces et de sensations, guidées par l'intelligence sensitive de nos cellules en croissance. L'espace que nous créons afin de nous développer est aussi celui qui nous donne sens et modèle le sens de nous-mêmes.

Dans la dramaturgie spiralée du développement de nos sens, le mouvement est l'initiateur du toucher, l'odorat la racine du goût, l'ouïe le

⁷ Pour ces réflexions sur l'embryologie, nous renvoyons à : B. Bainbridge Cohen, *Sensing, Feeling, and Action. The experiential anatomy of Body-Mind Centering®*, 3d edition, Contact Editions, Northampton 2012 ; D. Abram, *The spell of the sensuous*, Vintage Books Edition, 1997 ; J.C. Ameisen, *La sculpture du vivant*, Editions du Seuil, Paris 1999.

⁸ M. Glöckler, J. van der Wal (Hg.), *Dynamische Morphologie und Entwicklung der menschlichen Gestalt. Spirituelle Schulungsmotive für Physiotherapeuten*, 4. bearbeitete Auflage 2016, Verlag am Goetheanum, Dornach.

fondement de la vue. Les six sens (kinesthésique, haptique, auditif, gustatif, olfactif, visuel) dans leur « entrée en scène » se précèdent et se suivent, se soutiennent et se répondent ; ils existent en relation et en dialogue. Ils sont les socles les uns pour les autres. Ce que nous pouvons aussi noter au niveau d'un processus d'évolution, c'est que nos sens primordiaux (mouvement et toucher) sont traités dans les parties basses du cerveau (cerveau reptilien) alors que le cadet de nos sens (la vue) est placé haut dans notre cortex cérébral, qui est la partie qui se développe la dernière.

Notre croissance, et par conséquent celle de nos sens, est un voyage spiralé exprimant une sensibilité cellulaire continue, réceptive et réactive. Nous nous développons parce que nous sommes en contact avec notre environnement, dans lequel nous pouvons bouger. Nous bougeons avec ce qui nous entoure, ce qui nous nourrit de stimuli tactiles et qui, par conséquent, nous met en mouvement. Ce dialogue mouvement-toucher est l'essence de ce sans quoi nous ne serions pas là, ce sont père et mère de tous nos autres sens.

Notre connaissance du monde est donc, à l'origine, fondamentalement tactile. Nous sentons et ressentons par le toucher avant même de penser, et ceci depuis l'étincelle qui allume notre vie jusqu'à l'instant présent où tout nous touche même avant que nous en ayons pris conscience. Nos sens tactile et kinesthésique ont une particularité essentielle : leurs récepteurs se trouvent dans tout notre corps, dans chaque membrane de chacune de nos cellules, tandis que nos organes sensoriels nous permettant de voir, d'entendre, de goûter et ou de humer sont concentrés dans notre tête. Nous ne pouvons pas fermer complètement notre peau comme nous baissons nos paupières, ou ignorer absolument notre proprioception (perception de soi) comme nous bouchons notre nez. En nous référant à *l'homonculus* de Penfield, nous pourrions estimer à quoi nous ressemblerions si notre physionomie correspondait à nos sensations tactiles.

D'où naissent nos perceptions ? Physiologiquement, toute perception est, à sa base, une information vibratoire. Comme le dit Bonnie Bainbridge Cohen, « la vibration est le degrés d'attraction ou de refus qui sous-tend tout

mouvement, toute perception, intuition, organisation et relation»⁹. À chaque seconde, nous construisons inconsciemment notre être en accumulant des millions d'impulsions vibratoires. Notre perception du monde est en fait un ensemble d'impulsions cérébrales provenant d'impulsions externes voyageant le long de nos nerfs. Ces impulsions externes viennent de vibrations énergétiques aux extrémités de nos nerfs.

En poussant cette réflexion plus loin, je peux dire que nos sens sont notre environnement. Notre environnement nous envoie des signaux du « dehors », mais en même temps nous mêlons nos signaux aux siens. Aucun de nos organes sensoriels n'est séparé du *continuum* universel dans lequel nous vivons. Notre œil, par exemple, est un récepteur de lumière, qui se fond dans la lumière qu'il perçoit.

Selon cette théorie de l'embryologie, la perception est une réciprocité, un échange continu entre notre corps et ce qui l'entoure. C'est une conversation silencieuse avec les choses qui se déroulent bien au-delà et en-dessous de notre intellect. Dans l'acte de percevoir, nous rentrons en relation sympathique, affective, avec ce que nous percevons ; ce qui est possible seulement parce que ni notre corps ni le sensible n'existent hors du flux temporel et spatial. Percevoir est un accordage, une synchronisation entre notre rythme personnel et le rythme des choses.

Phénoménologie

Ce n'est pas que l'embryologie qui démontre que l'être humain est avant tout un être en développement dont l'organicité sensorielle est fondamentale, et que toute forme de perception naît dans le dialogue permanent entre cette intériorité sensorielle et l'extérieur du monde. Car la même conviction gagne du terrain également dans le domaine des neurosciences, comme le témoigne le chercheur en neurosciences Antonio Damasio :

Bien que la composition exacte et la dynamique des réponses émotionnelles soient façonnées dans chaque individu par un développement et un

⁹ B. Bainbridge Cohen, *Sensing, Feeling, and Action. The experiential anatomy of Body-Mind Centering®*, cit., p. 5.

environnement uniques, l'évidence suggère que la plupart des réponses émotionnelles, sinon toutes, sont le résultat d'un long perfectionnement évolutif. Les émotions font partie des dispositifs de bio-régulation que nous possédons pour survivre¹⁰.

Dans son analyse sur la façon dont les sens sont abordés dans le théâtre contemporain, Stephen Di Benedetto se fonde sur les connaissances des neurosciences et des sciences cognitives « pour démontrer de quelles façons les sens se coordonnent au cours d'un événement afin que le témoin vive une expérience viscérale »¹¹. Cependant, dans son analyse il étudie les stimuli sensoriels séparément et successivement : le visuel, l'auditif, l'olfactif, le gustatif et le tactile, apportant de nombreux exemples théâtraux, chorégraphiques et avec un accent particulier sur la pratique de la performance. Il affirme, à juste titre, que « le corps humain est au cœur de l'expérience artistique »¹², mais son concept somatique semble très fragmenté, contrairement à la notion d'interdépendance abordée en embryologie qui nous dit que toutes les perceptions physico-sensorielles interagissent, non seulement entre elles, mais aussi avec l'environnement dans lequel elles prennent forme.

Un terrain philosophique qui soutient parfaitement l'argument embryologique est, bien sûr, la phénoménologie. La phénoménologie nous aide à considérer la perception non pas comme une entité isolée et à concevoir le sujet à la fois comme percevant et perçu, en brisant les visions dualistes, si persistantes dans notre pensée, telles que le sujet contre l'objet, la langue opposée au corps, l'interprétation face à l'expérience. C'est précisément ce pont entre le « sens » (la signification) et l'« expérience » que, en me référant aux écrits phénoménologiques de Maurice Merleau-Ponty, je voudrais développer dans le reste de mon article. J'essayerai ainsi de cartographier quelques voies méthodologiques pouvant nous aider à surmonter la prédominance des perspectives dualistes dans notre domaine d'étude.

¹⁰ Antonio Damasio, cité par S. Di Benedetto, *The Provocation of the Senses in Contemporary Theatre*, Routledge, New York, London 2011, p. 7.

¹¹ Ivi, p. XI.

¹² Ivi, p. 29.

Ces vues dualistes s'entêtent et s'infiltrant avec persistance dans nos pensées inconscientes sur le corps. Même dans certaines études qui reposent sur la phénoménologie, on trouve des traces de récidives telles que le questionnement sur la notion de somatique « pur » ou de « seulement » sensoriel. Cela signifie que nous devons d'abord et surtout redéfinir et élargir la vision que nous avons de notre corporalité. Comme le démontre Timmy De Laet dans sa thèse de doctorat sur le phénomène du *re-enactment*¹³, il est important de concevoir le *soma* comme condition fondamentale non seulement à l'être humain, mais aussi à sa culture, par laquelle il évolue et fonctionne. Timmy De Laet fait notamment référence à l'anthropologue Thomas J. Csordas et à sa notion de « phénoménologie culturelle » :

Csordas suggère que la notion d'« être au monde » peut aider à attirer l'attention sur la corporalité comme une condition primordiale qui précède toute tentative d'établir une distinction catégorique entre l'esprit et le corps, le sujet et l'objet, ou la culture et la nature : pour lui « être au monde » devrait refléter la conjonction complexe entre être à la fois un mode corporel et conscient de l'existence d'une part, et le monde, à la fois comme une réalité biologique et un environnement culturellement structuré, d'autre part¹⁴.

Cette dynamique de l'intérieur-extérieur, cette interdépendance du corps somatique et culturel est également un thème récurrent dans les écrits de Merleau-Ponty. Dans son dernier essai inachevé, *Le visible et l'invisible*, Merleau-Ponty note :

on peut dire que nous percevons les choses mêmes, que nous sommes le monde qui pense –ou que le monde est au cœur de notre chair. En tout cas, reconnu un rapport corps-monde, il y a ramification de mon corps et ramification du monde et correspondance de son dedans et de mon dehors, de mon dedans et de son dehors¹⁵.

Ce dernier livre de Merleau-Ponty est une tentative de penser l'être humain et le monde *ensemble*, et de voir la perception comme quelque chose d'unifiant, plus-tôt que comme quelque chose de fragmentaire ou de diversifié. Le mouvement entre l'intérieur et l'extérieur et *vice versa* est le

¹³ T. De Laet, *Re-inventing the Past. Strategies of Re-enactment in European Contemporary Dance*, Doctoral thesis, University of Antwerp, 1996.

¹⁴ Ivi, p. 363-364.

¹⁵ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964, p. 179.

mode opératif fondamental dans ses pensées. Tout au long de son essai, Merleau-Ponty utilise beaucoup de métaphores et de concepts théoriques pour penser cette unité, mais l'exemple le plus clair est celui des deux mains se touchant l'une l'autre, un exemple qui par ailleurs est déjà présent dans ses travaux précédents. Par cet exemple, Merleau-Ponty explique que la sensation de notre main gauche touchant notre main droite, qui est touchée, peut facilement glisser vers la sensation inverse de notre main droite touchant notre main gauche, qui est touchée :

Ceci ne peut arriver en même temps que si, en même temps que sentie du dedans, ma main est aussi accessible du dehors, tangible elle-même, par exemple, pour mon autre main, si elle prend place parmi les choses qu'elle touche, est en un sens l'une d'elles, ouvre enfin sur un être tangible dont elle fait aussi partie. Par ce re-croisement en elle du touchant et du tangible, ses mouvements propres s'incorporent à l'univers qu'ils interrogent, sont reportés sur la même carte que lui : les deux systèmes s'appliquent l'un sur l'autre, comme les deux moitiés d'une orange¹⁶.

Ce que Merleau-Ponty dit ici sur le touché et le tangible est valable pour tous les sens : « Le regard, disions-nous, enveloppe, palpe, épouse les choses visibles »¹⁷. Les trois verbes que Merleau-Ponty utilise pour établir la connexion entre le voir et le visible indiquent avec force ce qu'il veut rendre évident : un lien réciproque, où l'un suppose l'autre, l'un nécessite l'autre comme fondement ; par conséquent, ils ne peuvent être autrement que reliés, ils ne peuvent être l'un sans l'autre. Dans la perception elle-même, tous les stimuli sensoriels se mélangent et ne peuvent être séparés ; ce qui signifie que, même parmi les différentes impressions sensorielles, il y a un processus de réciprocité : elles sont tout autant enveloppées l'une dans l'autre, comme Merleau-Ponty le montre pour le toucher et la vue :

Il faut nous habituer à penser que tout visible est taillé dans le tangible, tout être tactile promis en quelque manière à la visibilité, et qu'il y a empiètement, enjambement, non seulement entre le touché et le touchant, mais aussi entre le tangible et le visible qui est incrusté en lui, comme, inversement, lui-même n'est pas un néant de visibilité, n'est pas sans existence visuelle¹⁸.

¹⁶ Ivi, p. 176.

¹⁷ Ivi, p. 175.

¹⁸ Ivi, p. 177.

Dans les *Notes de travail* qui accompagnent la publication du *Visible et l'invisible*, on peut suivre comment Merleau-Ponty se met en dialogue constant avec d'autres maîtres-penseurs comme Husserl, Leibniz, Descartes, Sartre, pour mettre en valeur ses propres pensées. Cette forme de dialogue lui est inhérente. C'est particulièrement à partir de l'essai de Sartre *L'être et le néant* (1943), que les réflexions de Merleau-Ponty sur le chiasme prennent forme. C'est grâce à la figure du chiasme que Merleau-Ponty trouve une forme dans laquelle exprimer avec précision l'interdépendance entre le dedans et le dehors, la dialectique entre le voyant et le visible, le touchant et le touché (les différentes modulations du sens haptique). Il est étonnant que le terme chiasme lui-même ne figure pas dans les chapitres du *Visible et l'invisible*. Cependant, il est cité comme titre (L'entrelacs, le chiasme), et sera déployé dans ses *Notes de Travail* ; peut-être cette notion de chiasme attendait-elle son intégration à l'ensemble construit de l'ouvrage, ce qui n'a pu se faire du fait de la mort prématurée de son auteur. Dans l'une de ces notes éparses, Merleau-Ponty écrit à propos de la figure du chiasme :

Réversibilité : de doigt de gant qui se retourne. Il n'est pas besoin d'un spectateur qui soit *des deux côtés*. Il suffit que, d'un côté je voie l'envers du gant qui s'applique sur l'endroit, que je touche l'un *par* l'autre (double « représentation » d'un point ou plan du champ) le chiasme est cela : la réversibilité¹⁹.

Merleau-Ponty place au centre de son essai sur la perception sensorielle et l'être humain cette structure entrecroisée d'interdépendances qu'il valide en utilisant le terme « chiasme ». C'est une figure de relationalité absolue, où l'un n'existe pas sans l'autre, l'un est toujours inscrit dans l'autre, comme le démontre clairement la métaphore de doigt de gant qui se retourne.

La figure du chiasme, avec ses deux extrémités se croisant à un moment donné, est ce qui saisit cette simultanée de convergence et divergence entre le sentant et le senti, le voyant et le vu ou l'exprimant et l'exprimé. Ainsi, les corps et les objets sont des chiasmes oscillants entre intériorité et extériorité : ils ont un dedans parce qu'ils peuvent être adressés du dehors, et leur dehors existe uniquement par leur dedans perceptible²⁰.

¹⁹ Ivi, p. 317.

²⁰ T. De Laet, *Re-inventing the Past. Strategies of Re-enactment in European Contemporary Dance*, cit., p. 510.

Un autre terme clé que Merleau-Ponty développe dans ses écrits est la notion de « chair ». La chair est comme un pli, entre deux couches, qui les relie l'une l'autre. Selon Merleau-Ponty, il faut redéfinir ce qu'on entend normalement par ce terme ; car :

« La chair n'est pas matière, n'est pas esprit, n'est pas substance. Il faudrait, pour la désigner, le vieux terme d'« élément », au sens où on l'employait pour parler de l'eau, de l'air, de la terre et du feu²¹.

Dans sa conception du terme « chair », Merleau-Ponty exprime cette même relationalité absolue qu'il a attribuée également, comme nous l'avons souligné, à la notion de chiasme. Il n'y a pas de limites entre la chair et le monde, note Merleau-Ponty « puisque le monde est chair [...]. Il y a insertion réciproque et entrelacs de l'un dans l'autre »²². Dans les *Notes de travail*, il ajoute et précise ce qu'il entend sous cette forme de réciprocité :

Cela veut dire que mon corps est fait de la même chair que le monde (c'est un perçu), et que de plus cette chair de mon corps est participée par le monde, il la reflète, il empiète sur elle et elle empiète sur lui (le senti à la fois comble de subjectivité et comble de matérialité), ils sont dans un rapport de transgression ou d'enjambement²³.

La « chair » constitue donc le tissu conjonctif qui relie les sens perceptifs et le monde : elle relie le regard au visible, le toucher au tangible, le tangible au visible, le monde à l'être humain.

Il y a un parallélisme évident entre la notion de « chair » dans les conceptions phénoménologiques de Merleau-Ponty et l'approche axée sur le développement embryologique de l'être. Bonnie Bainbridge Cohen, fondatrice de la pratique somatique Body-Mind Centering®, assume le même flux réciproque d'enveloppant/enveloppé quand elle parle des perceptions sensibles de l'enfant, qui s'anime étant animé par l'espace qu'il habite. Tout stimuli des sens perceptifs confirme l'interconnexion fondamentale entre intérieur et extérieur. L'une des dernières observations que Merleau-Ponty écrivit, quelques mois avant sa mort, renforce cette pensée :

²¹ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, cit., p. 184.

²² Ivi, p. 182.

²³ Ivi, p. 302.

La pulpe même du sensible, son indéfinissable, n'est pas autre chose que l'union en lui du « dedans » et du « dehors », le contact en épaisseur de soi avec soi- l'absolu du 'sensible', c'est cette explosion stabilisée²⁴.

Conclusion

Pour revenir à mon expérience en tant que spectateur du *Mount Olympus*, je peux maintenant saisir plus pleinement le sens de mon sentiment d'immersion que j'ai vécu au cours des 24 heures de représentation. Nous savons déjà depuis longtemps que le spectateur de théâtre est tout sauf passif. Il est co-créateur, comme Meyerhold et Brecht l'ont déjà dit au début du XX^e siècle. Mais encore plus que co-créateur, face au théâtre sensitif actuel, le spectateur est devenu une présence énergétique, parce que la perception, comme nous l'avons vu dans le développement embryologique et dans l'approche phénoménologique, ne se fait pas avec le seul regard. Le spectateur est un réceptacle, une réalité physique pénétrée et pénétrante par tous ses pores.

Il est de plus en plus évident que nous avons besoin de nouvelles catégories théoriques pour décrire ce qui se passe au théâtre de nos jours. Nous devons laisser l'axe dominant de distance et de proximité, un axe qui a surplombé le théâtre de Stanislavski à Brecht, derrière nous. Distance et proximité impliquent un dualisme entre regarder et montrer. Si nous voulons décrire la place et le rôle du spectateur dans le théâtre contemporain, nous devons quitter ce dualisme et développer une nouvelle terminologie plus apte à décrire le processus unifiant ce qui se passe sur scène à l'expérience d'immersion du spectateur, comme j'ai pu le vivre dans *Mount Olympus*. La notion de « chair » développée par Merleau-Ponty peut nous guider dans cette perspective.

²⁴ Ivi, p. 321.